

都留文科大学電子紀要の著作権について

都留文科大学電子紀要のすべては著作権法及び国際条約によって保護されています。

著作権者

- 「都留文科大学研究紀要」は都留文科大学が発行した論文集です。
- 論文の著作権は各論文の著者が保有します。
- 紀要本文に関して附属図書館は何ら著作権をもっておりません。

論文の引用について

- 論文を引用するときは、著作権法に基づく引用の目的・形式で行ってください。

著作権、その他詳細のお問い合わせは

都留文科大学附属図書館
住所: 402山梨県都留市田原三丁目8番1号
電話: 0554-43-4341(代)
FAX: 0554-43-9844
E-Mail: library@tsuru.ac.jp

までお願いします。

[電子紀要トップへ](#)

ポリツィアーノの詩『マニーフィコ・ジュリアーノ・ディ・ピエーロ・
デ・メーディチのジョストラのために書き始められたスタンツェ』
第1巻99 - 101節とポッティチェッリの絵画《ヴィーナスの誕生》
その関連性についての比較芸術学的考察

Riconsiderazioni comparate sul rapporto artistico della pittura e la poesia : “ *La Nascita di Venere* ” del Botticelli e “ *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* ” *Libro I, stanze 99 - 101* del Poliziano

木名瀬 紀子

KINASE Noriko

Sommario

In questo saggio riesaminerò il rapporto del dipinto “ *La Nascita di Venere* ” di Botticelli che è uno dei dipinti più famosi del mondo, e il poema incompiuto di Poliziano intitolato “ *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* ” *Libro I, Stanze 99 - 101*, che viene datato fra il 1475 e il 1478. Prima passerò in rassegna le principali interpretazioni proposte per “ *La Nascita di Venere* ” e “ *le Stanze* ”. In seguito riesaminerò il dipinto e il poema minuziosamente. Concluderò poi con la mia ultima interpretazione: Entrambi Botticelli e Poliziano furono il pittore cesareo e il poeta cesareo del corteo di Lorenzo il Magnifico. Quindi Botticelli sarebbe stato il pittore del ‘ Proto-Accademismo (termine che davo nel mio precedente saggio)

はじめに

まずこれまでの研究史から述べてみようと思う。アンジェロ・アンブロジオーニ・ポリツィアーノ (1454 - 94) の詩『マニーフィコ・ジュリアーノ・ディ・ピエーロ・デ・メーディチのジョストラのために書き始められたスタンツェ』(以下『スタンツェ』と略す)は、フィレンツェのメーディチ家の当主ロレンツォ・イル・マニーフィコの依頼により、その弟ジュリアーノ・ディ・ピエーロ・デ・メーディチの1475年のジョストラ(馬上槍試合)を記念するために書き始められ、1478年のパッツィ家の陰謀によるジュリアーノ暗殺のころ未完成のまま残された、といわれる。^(註¹) この詩に関して、1970年にウエリヴァーが優れた見解の論文を発表している。彼の解釈に従えば、ロレンツォは弟ジュリアーノに枢機卿の地位を得させ、ゆくゆくはメーディチ家からローマ教皇を輩出したいという強い政治的野望を抱き、弟へのそうした奨励の意味をこめてこの詩をポリツィアーノに書かせた、^(註²) といふ。この見解は後の研究者たちに多くの示唆を与えている。^(註³)

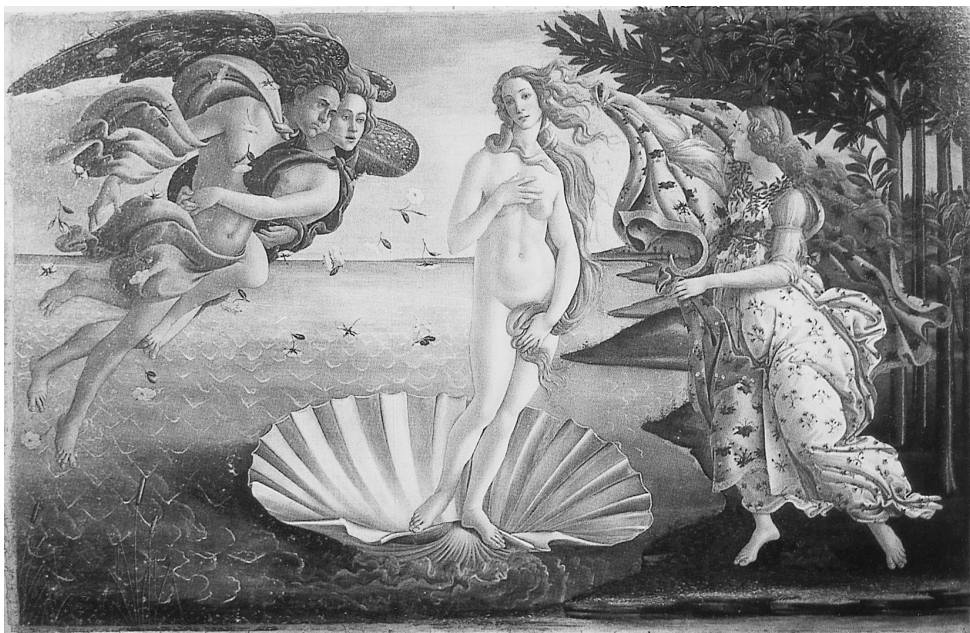


図1 ボッティチェッリ

《ヴィーナスの誕生》

テンペラ、画布、184.5×285.5

フィレンツェ、ウッフィーツィ美術館、Inv. 1890, n.878

『スタンツェ』の中でも特に第1巻99 101節は多くの点でイタリア・ルネサンスの画家ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》〔図1〕と一致点が見られる。そのために両者の間には緊密な関連性があるのではないかということが、19世紀末にはガスパリー、ヴァールブルク、続いてウルマンによって指摘され、爾来ホーン、ライトボーンなどの研究者の間でその関連性は強く支持されてきた。つまり、この絵の文学的関連性については、1888年にガスパリーがポリツィアーノの『スタンツェ』を提唱したうえで、絵画が詩に先行するとする、いわば「ボッティチェッリの絵画先行説」を唱えたことに始まる。^(註7) 1890年にはメイヤーが『ホメーロスのアフロディテ讃歌』を提唱した。^(註8) これに対し、1893年ヴァールブルクはメイヤーとガスパリーの両学説を比較検討し、この絵には『スタンツェ』の影響のほうが明らかに強く見られる、と結論づけた。だが、彼は詩と絵画の制作順序に関してはガスパリーの説に異を唱え、詩が絵画に先行するとする「ポリツィアーノの詩先行説」を提唱している。^(註9) ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》の制作年代に関しては、様式上からも、明らかにその上限は1481 82年のローマ滞在と関連づけるファン・マール説^(註10)を遡ることはありえず、また、その下限はボッティチェッリの《柘榴の聖母》と関連づけるホーン説^(註11)の1487年を下ることもありえない故に、現在ではヴァールブルク説が広く受け容れられている。^(註12)

また、ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》に関する上記以外の文学的典拠には、1945年にゴンブリッチが提唱したアプレイウスの『黄金の驢馬』説、^(註13) 1955年にフェッルオロが提唱したポリツィアーノの『スタンツェ』とフィチーノの『愛について』の両者典拠

^(註14)説が挙げられる。だが、これら 2 説もポリツィアーノの『スタンツェ』第 1 巻⁹⁹ 101 節典拠の可能性を否定してはいない。このことについて、ウェリヴァーは「ゴンブリッチとフェッルオロはこの絵の源泉を相異なる原典や意味に求めているがために相互の意見が一致するには程遠いものの、彼らの不一致は決して彼らの確信を脆弱化するものではない」と述べ、^(註15)一方パノフスキーは「これら二人（ゴンブリッチとフェッルオロ）によってなされた研究は相互排斥ではなくむしろ相互補完である」と述べている。^(註16)

私は最近の拙稿において、“ポッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》はポリツィアーノの『スタンツェ』第 1 巻⁹⁹ 101 節にうたわれた「キュプロス島のヴィーナスの宮殿の浮彫り」を絵画化したものである”ことを指摘し、“この絵には古代石棺浮彫りとの関連が見られる”ことを論証した。^(註17)したがって本論文では、この拙稿ならびにその後の筆者の研究成果を踏まえつつ、『スタンツェ』第 1 巻⁹⁹ 101 節について順を追って比較芸術学的新たなる考察から仔細に解釈を試みたい。この詩とこの絵画の一致点と相違点については、以上見てきたように 19 世紀末から現在まで繰り返し言及されてきたものの、従来の研究では見落とされたいくつかの問題点が依然として存在している。繰り返すが本論文では従来の研究を補い一層進展させるために、さらに深い考察と綿密な検証を試みたいと思う。

1. ポリツィアーノ『スタンツェ』第 1 巻⁹⁹ 101 節の翻訳および脚韻形式

ポリツィアーノの詩『スタンツェ』*Stanze* はその名前が示す通り、一連が 8 行からなる詩節単位すなわちスタンツァ *stanza* を複数連ねたものであり、全部で第 1 巻が 125 詩節、そして未完に終わった第 2 巻が 46 詩節からなる。ここでは「ヴィーナス（アフロディテ）の誕生」の主題をうたった『スタンツェ』第 1 巻⁹⁹ 101 節の原文を掲げる。^(註18)原文に付したイタリック体は筆者による。

99	脚韻の分類
Nel tempestoso Egeo in grembo a <i>Teti</i>	A
si vede il frusto genitale <i>accolto</i> ,	B
sotto diverso volger di <i>pianeti</i>	A
errar per l'onde in bianca schiuma <i>avolto</i> ;	B
e drento nata in atti vaghi e <i>lieti</i>	A
una donzella non con uman <i>volto</i> ,	B
da zefiri lascivi spinta a <i>proda</i>	C
gir sopra un nicchio, e par che 'l cel ne <i>goda</i> .	C
100	
Vera la schiuma e vero il mar <i>diresti</i> ,	D
e vero il nicchio e ver soffiâr di <i>venti</i> ;	E
la dea negli occhi folgorar <i>vedresti</i> ,	D
e 'l cel riderli a torno e gli <i>elementi</i> ;	E
l'Ore premer l'arena in bianche <i>vesti</i> ,	D
l'aura incresparle e crin <i>distesi</i> e <i>lenti</i> ;	E

non una, non diversa esser lor *faccia*, F
come par ch'a sorelle ben *confaccia*. F

101

Giurar potresti che dell'onde *uscissi* G
la dea premendo colla destra il *crino*, H
coll'altra il dolce pome ricopr*issi*; G
e, stampata dal piè sacro e *divino*, H
d'erbe e di fior l'arena si *vestissi*; G
poi, con sembiante lieto e peregr*ino*, H
dalle tre ninfe in grembo fussi *accolta*, I
e di stellato vestimento *involta*. I

以下は訳文である。

99

嵐の荒れ狂うエーゲ海の中、テティスの膝の中へと
その生殖の茎が迎え入れられ
運命のおもむくまま異なる方へと向きを変えながら
白き泡に包まれて波間を彷徨するのが見える
そして中から優雅で歓喜溢れた身振りでもって誕生したのは
人間らしき面差しを持たぬ一人の若き娘
好色なゼフュロスたちによって岸边へと吹き寄せられ
一枚の貝殻に乗り方向を変えつつ散策している*、
天はこの光景を楽しむかに見える

100

君なら語るであろう、この泡もこの海も本物だと、
そして、この貝殻もこの風たちの息吹も本物だと
君なら見るであろう、この女神の両目が煌々と輝いているのを、
そして、天の神や諸元素**が傍らで女神に笑いかけているのを、
ホーラたちが白き衣装を着て砂浜を踏みしめているのを、
アウラ***が女神の長くしなやかな頭髪を縮れさせているのを、
彼女たちの顔が同一でもなく異なってもいないのを、
さながら姉妹たちのようによく似た顔に見えるのを

101

君なら誓って言うことができるであろう、波間から出でて
この女神は右手でもって頭髪を絞りつつ
左手でもって甘美なる果実を覆っていたと、

そして、その神聖にして神々しい御足に足跡を残された時
砂浜は草や花の装いを身に着けたと、
それから、歡喜溢れた希有なる容貌をして****
三人のニンフたちによって膝の上へと女神は迎え入れられ、
星を鑲めた衣裳で包まれたと

(註¹⁹)
(筆者訳)

*gir sopra un nicchio : 「ひとつの貝殻の上で回っている」。ダンコーナはこの詩において
は貝殻が真珠貝としてうたわれていると例外的に解釈している。(註²⁰)

**gli elementi : 四大元素のうちヴィーナスの誕生に関わった「空気・水・地」

***l'aura : 「微風の女神」

****con sembiante lieto e peregrino : 「歡喜溢れた巡礼者 (= pellegrino) のような容貌を
して」

ここでこの詩に用いられた押韻のパターンについて確認しておきたい。上に記したように、これらの詩節の各々には句脚に韻が踏まれ、それゆえ音声の諧和美がもたらされている。さらにそれらの脚韻をより細かく分析すると、それらの脚韻はすべて詩節ごとに異なる音声パターン(ABCDEFGH Iで示した)を持っており、そのため多様性を秘めた豊富な形式美もまたもたらされているのが分かる。具体的には、まず第99節では第1・3・5行目の *Teti / pianeti / lieti* (*eti* : パターンA)、第2・4・6行目の *accolto / avolto / volto* (*olto* : パターンB)、第7・8行目の *proda / goda* (*oda* : パターンC)、次に第100節でも同様に第1・3・5行目の *diresti / vedresti / vesti* (*esti* : パターンD)、第2・4・6行目の *venti / elementi / lenti* (*enti* : パターンE)、第7・8行目の *faccia / confaccia* (*faccia* : パターンF)、続いて第101節でも同様に第1・3・5行目の *uscissi / ricoprissi / vestissi* (*issi* : パターンG)、第2・4・6行目の *crino / divino / peregrino* (*ino* : パターンH)、第7・8行目の *accolta / involta* (*olta* : パターンI)となっている。

さらに、こうした脚韻が可能になった理由のひとつとして、イタリア語の動詞の語尾変化をポリツィアーノが最大限活用したことが指摘できよう(パターンDG)。すなわちパターンDでは条件法現在、パターンGでは接続法半過去が繰り返し用いられている。注意したいのは、ここにおける条件法現在は、後述するように、それ自体が仮定の意味をも含む帰結節の役割を果たしているということである。「ヴィーナス(アフロディテ)の誕生」という主題に立ち返るならば、このように仮定の意味を含む帰結の動詞が効果的に用いられることによって、愛と美の女神の誕生という神話的テーマが本質的に持っているファンタスティックでイリュージョニスティックな世界が、見事にこの条件法現在と接続法半過去のリズムカルな反復のなかに表現されている、と結論づけられよう。

以上見てきたような脚韻パターンは、実際、ポリツィアーノの『スタンツェ』全編にあまねく用いられ、この詩に一種の優雅さをもたらす効果となっている。しかも興味深いのは、ここでも見られるように脚韻は単語の最後の1音節ばかりでなく、最後から2番目の音節の母音をも含めて踏まれている場合(パターンABCDEFGH I)も多く見られ、単語そのものが脚韻となっている場合(パターンF)もやはり頻繁に見られることである。長い脚韻によってこの詩にゆったりと波打つような悠揚迫らぬリズムが生まれ、脚韻の音声の

多様性によって豊麗で贅沢な雰囲気醸し出された。その結果、詩全体が瀟洒で貴族的な古典的形式美を備えるにいたったと私は考える。

2. 『スタンツェ』第1巻99-101節の再解釈

ならびにポッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》との比較考察

『スタンツェ』第1巻99節の冒頭の句 Nel tempestoso Egeo (嵐の荒れ狂うエーゲ海の中)は、あたかも水面に投げられた一塊の石が次第に大きく波紋を広げていくように、私たちの心の中に微かではあるが存在感のあるひとつの疑問を生じさせる。その疑問とは、ギリシアの島々が点在するエーゲ海には一般的に静穏で風光明媚なイメージはあっても、嵐の荒れ狂うイメージは全くないにもかかわらず、なぜポリツィアーノは tempestoso (嵐の荒れ狂う)という形容詞をエーゲ海に用いたのか、あるいは用いなければならなかったのか、という疑問である。青く晴れわたった空と青く澄みきった海が明るい太陽に暖められ、耀映しながら水平線で交わるとき、空と海は「青さを争う」ように「静かなる」美しさを見せる。こうした美しさを形容するにはたとえば sereno (静かに晴れた、澄みきった)のほうが tempestoso よりもはるかに適切な形容詞であろうことは明瞭だからである。

この疑問を解くにあたりまず私は、この tempestoso という形容詞ひとつをとってても一般的な疑問とはうらはらに、そこに詩人ポリツィアーノの鋭敏な感性が看取れるのではないかと指摘したい。つまり、彼は、天空神ウラノスが夜眠っている間に、その母であり妻である大地の女神ガイアの指図で末の息子サトゥルヌス(クロノス)によって去勢され悲嘆にくれる有様を tempestoso という形容詞をたったひとつ用いるだけで実にさり気なく、しかも優雅に表現しようとしたのではないだろうか。

「ウラノスの去勢」という神話的テーマ自体は、ポッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》では明らかに省略されている。このヴィーナスはヴィーナス・プディカ(羞らいのヴィーナス)形式であるばかりでなく、髪に触っているという点でアペレスのアフロディテ・アナデュオメネ(海から上がるアフロディテ)形式をも踏襲する。一方、マルコ・デントンテ・ダ・ラヴェンナの《ウラノスの去勢とヴィーナスの誕生》〔図2〕^(註22)には異時同図法でもって「ウラノスの去勢」の場面が挿入されている。このヴィーナスは多少の変形はなされているもののアペレスのアフロディテ・アナデュオメネ形式である。ここではウラノスとサトゥルヌスは神の姿というよりは、皇帝の姿で表現されている。

次に「ヴィーナス(アフロディテ)の誕生」という主題に関しては、アフロディテ(泡から生まれた女神)はウラノスの「不死の肉(ししむら)」から誕生した、とヘシオドスが『神統記』の中でうたい、これを文学的源泉としてポリツィアーノがこの女神の誕生の様子を『スタンツェ』にうたった、という解釈がすでになされている。^(註23)特に、「ウラノスの男性生殖器から白い泡が沸き立って、その中から一人の乙女が誕生した」というヴィーナスの誕生の部分、ならびに「この女神が陸へ上がると、その足下で草が萌え出でた」という女神の上陸の部分においては、ヘシオドスとポリツィアーノの記述は一致していることが認めうるので、この解釈は正しいであろう。^(註24)

また、もちろん、ソマーが指摘するように、古代ローマの詩人ルクレティウスの『事物の本質について』にはヴィーナスの誕生を先導するものとしての「風」と「雲」について



図2
 マルコ・デンテ・ダ・ラヴェンナ
 《ウラノスの去勢とヴィーナスの誕生》
 1516年頃、モノグラムSR
 エングレーヴィング
 シート、268×177
 イェール大学美術館エヴァレット・V. ミークスB. A. 基金

の記述があり^(註25)、ポリツィアーノがこの記述を靈感源として *tempestoso* という形容詞を用いたということもおおいに考え得る。実際、ボッチ・パチーニはルクレティウスとの関連において、例えばボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》では西風ゼフュロスが「風」を表し、ゼフュロスの翼の下部に微かに「雲」も見える、と指摘しており、説得力がある。さらに、ボッティチェッリの《プリマヴェーラ》に目を転じれば、同様にして西風ゼフュロスが「風」を表し、メルクリウスが持物カドゥケウスの先端で払っているのは「雲」である、とも指摘できよう。こうして見てくると、ポリツィアーノの用いた *tempestoso* という形容詞は一見するとルクレティウスの単なる模倣に過ぎないように思われるかもしれない。

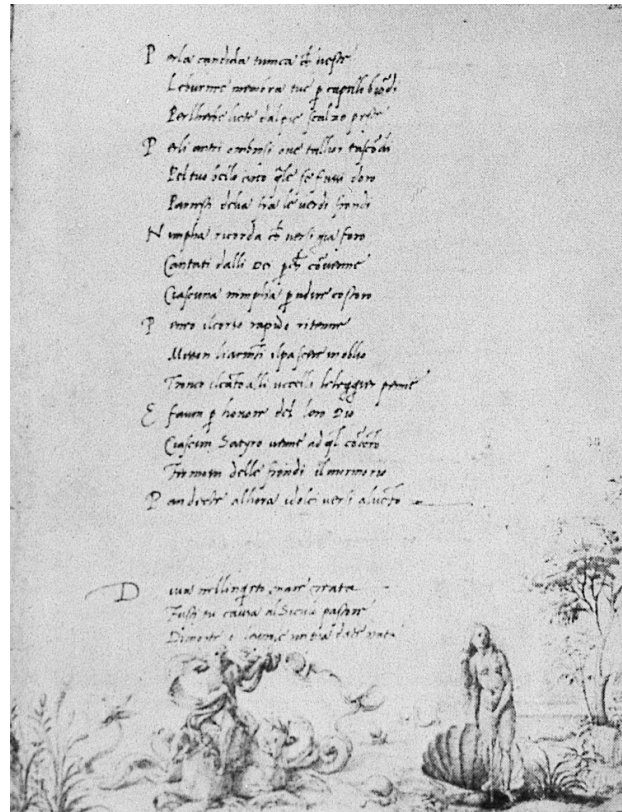
だが、ルクレティウスの単なる模倣ではないと私は考える。すなわち、ここで新たな解釈を付け加えるならば、おそらくポリツィアーノは、息子に去勢されたウラノスすなわち「天空」の、憤怒すなわち「風」と、悲嘆すなわち「(雲によって引き起こされた)雨」が「荒れ狂う嵐」となってエーゲ海に激しく叩きつける情景を描こうとしたのではないだろうか。そう考えるならば、切り取られてもなお生殖能力を失わなかった自らの男性生殖器から自分の娘である愛と美の女神ヴィーナスが誕生するのをウラノスが目のあたりにしたとき、そのときのウラノスの様子をポリツィアーノが *e par che 'l cel ne goda* (天はこの光景を楽しむかに見える) とか、 *e 'l cel riderli a torno e gli elementi* (そして、天の神

や諸元素が傍らで女神に笑いかけているのを) とうたいあげた理由も自ずと理解されてくる。つまり、ウラノスは自分の娘すなわちアフロディテ・ウーラニア(ウラノスの娘アフロディテ)の誕生にこの上ない喜びを感じて喜んだのだ。したがって、ウラノス(天空)は涙(雨)を流したり、咆哮(風)したりするのを止め、ここで初めてニコニコと静かに晴れわたり、エーゲ海はようやく元の穏やかさを取り戻した、とポリツィアーノはうたっていると解釈できる。つまり、彼はルクレティウスの記述を汲み取って *tempestoso* という言葉を用いる一方、*e par che 'l cel ne goda* とか、*e 'l cel riderli a torno e gli elementi* という詩句をも用いることで、ルクレティウスの記述には欠けていた豊かな情感を *tempestoso* という言葉に含ませ、詩全体に深奥感をもたらすことに成功したのである。

ギリシャの哲学者エンペドクレスが説いた万物の根源としての四大元素「空気・水・地・火」の思想はポリツィアーノの *gli elementi* (諸元素) という詩句に明らかに反映されている。だが、ここでポリツィアーノが言う *gli elementi* とは「火」を除いた三元素を意味するであろうことを指摘したい。なぜなら、ヴィーナス(アフロディテ)は「天空」の神ウラノスの男性生殖器が「海」に投げ込まれて誕生し、「陸」に上がったと神話は伝え、そのためヴィーナスの誕生には「天(空気)と海(水)と大地(地)」が関わっていると考えられてきたからである。このことに関して、パウサニアスによってフェイディアスに帰されたオリュンピアのゼウス像の玉座の基壇の浮彫り《アフロディテの誕生》に表現された「天と海と大地」にまで、これら三元素の図像的淵源を辿ることができる^(註27)と指摘する研究者もいる。ここで私が付け加えるとすれば、ヘファイストスがアフロディテの夫として選ばれた理由は、もちろん彼がゼウスとヘラの嫡出子であったためでもあろうが、むしろヘファイストスはまさにこの女神が持って生まれてくることのできなかった第四の元素である「火」の神だからに他ならない。ヘファイストスの特質「身体的不完全、醜悪、人工的力(火)」とアフロディテの特質「身体的完全、端麗、自然的力(空気・水・地)」との結合(結婚)によって完全なる世界は造られる、というギリシア人の世界観がここには窺えるのではないかと私は考える。ここで *e 'l cel riderli a torno e gli elementi* というポリツィアーノの詩句に戻れば、そこには空が晴れわたり、海が澄みわたり、大地が *e, stampata dal piè sacro e divino, d'erbe e di fior l'arena si vestissi* (そして、その神聖にして神々しい御足に足跡を残された時、砂浜は草や花の装いを身に着けた) というふうに、あたかもスタジアムの大観衆がアイドルの登場に熱狂的な歓声をあげるように、天も海も大地もつまりこの女神の誕生に関わったすべてのものが女神の誕生を心から祝福している有様が見事に描かれていると解釈できるであろう。一方、ポッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》でも、まったく同様に空は青く、海の白いさざ波はまるで微笑している唇のような極めて独特なV字型の反復として表され、大地には薫が花咲いているのである。

ところで、アフロディテ誕生の経緯は人類の進化の歴史をあるいは象徴するのではないかと私は考える。太古の昔、地球の黎明期には、宇宙からの多数の隕石が天から地上へ降り注ぎ(大地の女神ガイアとの間の子供達を地下界に投げ込む天空神ウラノス)、天空と大地は分かたれず混沌としていた(ウラノスとガイアの結合)。その後、長い時を経て空と大地は分離し(時の神クロノスによる父ウラノスの去勢)、今日見るように空は澄み、大地は固まった。やがて海に棲む生物は陸へと上がるようになった(アフロディテの誕生)、陸へ上がった生物の足が大地に触れ、最初の第一歩を印したとき、足に付着した海藻の種

図3
 ロレンツォ・イル・マニー
 フィコの詩集の挿絵
 (画像の制作者不詳)
 《ヴィーナス》
 ペン、フィレンツェ
 ラウレンツィアーナ図書館



子もまた陸上へ運ばれ、根付き、やがて地球は陸上生物の生息圏の拡大とともに緑なす草や花々に覆われていったに違いない(陸に上がり、草花を萌え出でさせるアフロディテ)。陸に上がった人類は季節に応じた衣裳を身に纏い(季節女神ホーラたちに衣裳を捧げられるアフロディテ)、火を用いるようになった(アフロディテと火の神ヘファイストスの結婚)。陸に上がった最初の人類の遠い思い出が悠久の時の流れにも途絶えることなく世代を越えて大切に語り継がれてきたならば、そして、もしその記憶がギリシア神話に流れこんでいるならば、なんと素敵なことであろうか。

in grembo a Teti si vede il frusto genitale accolto (テティスの膝の中へとその生殖の茎が迎え入れられ・・・るのが見える)という詩句を見よう。Teti (テティス)は「海の女神テティス」、また、grembo は通常「膝」特に「女性の下腹部と大腿部を含む身体部分」を婉曲的に表す言葉、さらに il frusto genitale (その生殖の茎)は熟語で「その陰茎」を意味するため、この詩句全体は極めて官能的な表現になっている。一方、ここで私が il frusto genitale を「その生殖の茎」と直訳したのと同様に、ポッティチェッリの絵画《ヴィーナスの誕生》においても切り取られたウラノスの男性生殖器は「陰茎」そのものとしては表されず、天から海へと舞い落ちてくる「薔薇の茎」として表されている。^(註29)グロテスクな表現を好まず、デリケートな趣味を持つ「宮廷画家」ポッティチェッリは、「宮廷詩人」ポリツィアーノの官能的な表現をここまで美的に再解釈したと言えよう。

e drento nata in atti vaghi e lieti una donzella non con uman volto (そして中から優雅で歡喜溢れた身振りでもって誕生したのは、人間らしき面差しを持たぬ一人の若き娘)とい

うヴィーナスが誕生する場面をうたった詩句は、最も入念な解釈を必要とする難解な部分である。なぜなら、ともすれば見落としてしまいがちな重要な問題点がこの部分に存在するからに他ならない。しかもこの問題点をもし見落としてしまったならば、決して詩全体の完全なる理解には到達できないであろう。その問題点とはまさしく *una donzella non con uman volto* という詩句をどう解釈するか、ということである。私は次のように解釈する。いかなる絶世の美女といえど、およそ人間である限りその肉体は時間の流れとともに否応なく年老いてやがては朽ち果てていく運命にある。それに対し、不死身である女神ヴィーナスの顔の美しさは、死すべき人間の女性の顔の美しさなどまったく問題にしないほどの「想像を絶するような超越的で絶対的な美しさ」であり、その顔は永遠の若さと美を誇る「輝かしい女神の顔」なのだ。そんなことをこの詩句は意味しているのではないだろうか。つまり、*una donzella non con uman volto* は「人間の想像を絶するような神々しい美貌を誇る女神ヴィーナス」を意味する、と。まさにここにこそ確かにポリツィアーノの詩の醍醐味があるのだ。なぜなら、ポッティチェッリの描いたヴィーナスはなるほどこの上なく美しい女神像ではあるが、およそ絵画が視覚芸術である限り、「ほれほれするような美しい顔」を表現することはできても、残念ながら「想像を絶するような超越的で絶対的な美しさ」や「輝かしい女神の顔」を再現することはいかなる天才画家の絵筆をもってしても不可能だからだ。この不可能を可能にしてしまうところに、詩という言語芸術だけにゆるされた特権がある。詩は、天馬空をゆくような想像力でもって精神的世界を縦横無尽に翔びまわることができるからである。

しかもこのように解釈してはじめて、次の第100節の *l'Ore premer l'arena in bianche*



図4 ジュリアーノ・ダ・サンガッロ
《ヴィッラ・メーディチ》
1480 - 85年、ポッジョ・ア・カイアーノ

vesti, l'aura incresparle e crin distesi e lenti; non una, non diversa esser lor faccia, come par ch'a sorelle ben confaccia (ホーラたちが白き衣装を着て砂浜を踏みしめているのを、アウラが女神の長くしなやかな頭髮を縮れさせているのを、彼女たちの顔が同一でもなく異なってもいないのを、さながら姉妹たちのようによく似た顔に見えるのを)という絶妙な詩句の意味も生きてこよう。つまり「同一でもなく異なってもいない、さながら姉妹たちのようによく似た顔に見える彼女たち」とは何を意味するのか、という問題がここでは最も重要になろうが、私はこう解釈する。すなわち、lor faccia(彼女たちの顔)とはもちろん「ヴィーナスの顔、ホーラたちの顔、およびアウラの顔」を指し、したがって、non una, non diversa esser lor faccia, come par ch'a sorelle ben confacciaは「ヴィーナスは人間の想像を絶するような神々しい美貌を誇るが、ホーラたちやアウラもまたこの女神に勝るとも劣らず、まさに美人姉妹がそうであるように、どちらを見てもいずれ劣らぬ美女ばかりである」という意味に当然のことながらなる、と。以上を端的にまとめるならば、ポリツィアーノは non con uman volto という詩句、および non una, non diversa という詩句を用いることによって、ヴィーナス、ホーラたち、およびアウラの「想像を絶するような超越的で絶対的な美しさ」を誇る「輝かしい女神たちの顔」の「多様性」を精妙なレトリックを用いて表現してみせ、その結果、研ぎ澄まされた知性によってしか想像も理解もできないような美的世界を創造したのである。

さて、これまで私の新しい解釈を述べてきたが、ここで従来の研究を振り返りたい。まず第99節から第101節にうたわれた場面想定について。ここでは荒々しい狩人であるジュリアーノはキュプロス島におり、黄金と宝石で飾られたヴィーナスの宮殿の入口に立ち、その入口上部に二列に嵌め込まれた一連の装飾浮彫りを眺めている、と想定されている。その装飾浮彫りのうちの一方の列には、ヴァールブルクの分類によれば、1. サトゥルヌスによるウラノスの去勢、2. ニンプたちと巨人たちの誕生、3. ヴィーナスの誕生、4. 陸に上がるヴィーナス、5. オリュンポスに迎えられるヴィーナス、6. ヴィーナスとウルカヌスの結婚、という宇宙生成の寓意が表されている。また、他方の列には、1. エウロペの掠奪、2. 白鳥、黄金の雨、蛇、鷲に変身したユピテル、3. 牡羊、牡牛に変身したネプトゥヌス、4. 馬に変身したサトゥルヌス、5. ダフネを追うアポロ、6. 置き去りにされたアリアドネ、7. と 8. パッコスと従者たちの到着、9. プロセルピナの掠奪、10. 女装したヘラクレス、11. ポリュフェモス、12. ガラティア、というようにヴィーナスの力(愛)にまつわる物語が表されている。ポッティチェッリの作品は前者の主題のひとつである《ヴィーナスの誕生》を絵画化したものである。したがって、この詩とこの絵の背景には実に気宇壮大な構想があることが理解されるであろう。

次にこの詩とこの絵画の一致点と相違点のうち、すでに指摘されてきた諸点をまとめよう。まず一致点について。ポリツィアーノの第99節の gir sopra un nicchio (一枚の貝殻に乗り方向を変えつつ散策している)という部分、および第100節の l'aura incresparle e crin distesi e lenti (アウラ[微風の女神]が女神[ヴィーナス]の長くしなやかな頭髮を縮れさせているのを)という部分を、ポッティチェッリは忠実に再現していること。次に相違点だが、画家は第99節の da zefiri lascivi spinta a proda (好色なゼフュロスたちによって岸边へと吹き寄せられ)という部分ではゼフュロスを複数ではなく単数に縮小し、同様に第100節の l'Ore premer l'arena in bianche vesti (ホーラたちが白き衣装を着て砂浜を踏み

しめているのを」という部分でもホーラを三人ではなく一人に縮小し、また第101節の dalle tre ninfe in grembo fussi accolta, e di stellato vestimento involta (三人のニンフたちによって膝の上へと女神は迎え入れられ、星を鏤めた衣装で包まれたと)という部分では一人のホーラが雛菊の模様のマントを捧げ持つという表現に変更した。さらに画家は第101節の la dea premendo colla destra il crino, coll'altra il dolce pome ricoprissi (この女神は右手でもって頭髪を絞りつつ、左手でもって甘美なる果実[乳房]を覆っていたと)という部分では女神の左右の手の位置を逆転させている。^(註22)

最後に、ポリツィアーノがこの『スタンツェ』の主人公であるジュリアーノに語りかけている部分に着目し、私自身の解釈を試みたい。第100節の diresti (君なら語るであろう) vedresti (君なら見るであろう) ならびに第101節の Giurar potresti (君なら誓って言うことができるであろう)という条件法現在の動詞に導かれた部分である。ここにおける条件法現在は、それ自体が仮定の意味をも含む帰結節の役割を果たし、他に仮定節がないため、ここでは「君」という言葉のなかに仮定の意味「君なら」が含まれていると解釈しなければならない。そこで「君」とはどのような相手を指すのか、が問題となろう。ここで言う「君」とは、美しいものは美しいと素直に認める純粋で感受性豊かな心を持ち、経験が浅く、無鉄砲な若者、つまりもちろんジュリアーノ本人を指しているのである。誓えるなら、逃げ惑うダフネのあとを追って、輝かしい金色の巻き毛をたなびかせながらどこまでも駆けていく神アポロンのような美青年。「そういうジュリアーノ様、あなた様だからこそ」、「この泡もこの海も本物だと、そして、この貝殻もこの風たちの息吹も本物だと語るであろう」、そして「この女神の両目が煌々と輝いているのを、そして、天の神や諸元素が傍らで女神に笑いかけているのを、ホーラたちが白き衣装を着て砂浜を踏みしめているのを、アウラが女神の長くしなやかな頭髪を縮れさせているのを、彼女たちの顔が同一でもなく異なってもいないのを、さながら姉妹たちのようによく似た顔に見えるのを見るであろう」、さらに「波間から出でてこの女神は右手でもって頭髪を絞りつつ左手でもって甘美なる果実を覆っていたと、そして、その神聖にして神々しい御足に足跡を残された

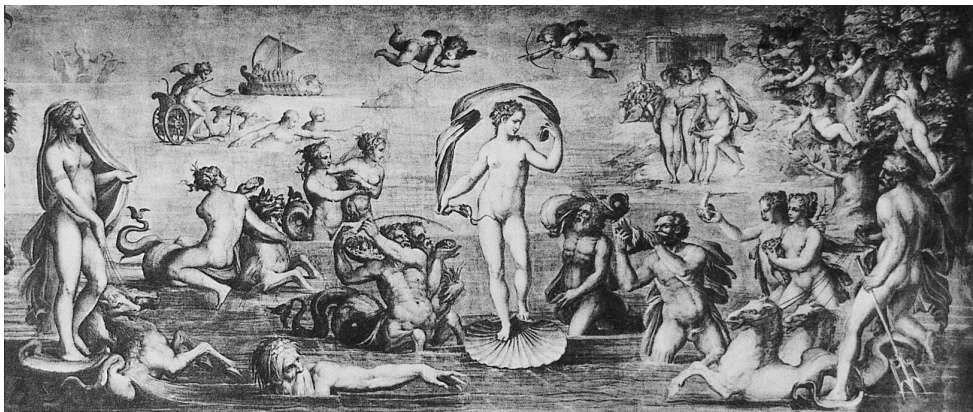


図5 ヴァザーリ(制作の大部分はクリストーファノ・ゲラルディ [通称ドチェーノ]に委任)《ヴィーナスの誕生：水の寓意》
フレスコ、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオの「四大元素の間」



図6 ラッファエッロ
《ガラテイア》

1511年、フレスコ、295×225、ローマ、ヴィッラ・ファルネジーナ

時、砂浜は草や花の装いを身に着けたと、それから、歓喜溢れた希有なる容貌をして、三人のニンフたちによって膝の上へと女神を迎え入れられ、星を鑲めた衣裳で包まれたと誓って言うことができるであろう」と、ここでは言おうとしていると理解されよう。したがって、いずれ劣らぬ絶世の美女たちに囲まれ、それを眺めるアポロンのごとき美青年、イコール多くの美女たちにかしずかれたジュリアーノという図式が成立する。老いや醜さによっていささかも曇らされることのない、若さと美だけが支配する「ヴィーナスの誕生」の瞬間。それこそはポリツィアーノがうたおうとした詩の世界であり、同時にまたポッティチェリが描こうとした絵の世界でもある、と私は解釈する。

神意の象徴である鷲によって天上世界へと運ばれるローマ皇帝の神格化を表した数多くの墓碑が示すように、古代ローマと中世の時代を通じて人間にとって神の世界は「神意」によってしか見ることも到達することも叶わぬ世界であった。そんな神の世界を「語るであろう、見るであろう、誓って言うことができるであろうジュリアーノ様、あなたは本当に素晴らしい、神のごときお方でございます」とポリツィアーノは絶賛しているのである。こうした絶賛は霊魂の上昇の必要性を説いた新プラトン主義とも合致していた。さらに、この詩がジュリアーノを表敬して1475年1月28日に催されたジョストラ（馬上槍試合）のために書かれたことを想起すれば、このような誉め言葉もごく自然な響きを持つてくる。

他の人々の失笑を買うような露骨な阿諛追従を避け、それでいて主人公であるジュリアーノ本人とその兄ロレンツォ・イル・マニーフィコだけをさり気なく喜ばせるような、実にきめ細やかな配慮が行き届いた賞賛の仕方は、どれほどこの兄弟に感謝されたことであろうか。多くの知識人に囲まれ、複雑な人間関係のなかに生きたいわば「暗黙の君主」ロレンツォ・イル・マニーフィコが、人情の機微を鋭く察するポリツィアーノを、いわば「宮廷詩人」として寵愛したのはむしろ当然のことであった。

おわりに

この詩の委嘱主でありメーディチ家の当主であったロレンツォ・イル・マニーフィコは自身も詩人〔図3〕^(註33)であり、画家サンドロ・ボッティチェリ^(註34)や建築家ジュリアーノ・ダ・サンガッロ^(註35)の芸術に代表される、新プラトン主義を反映した古典古代の香り高い芸術を深く愛し、庇護したひとであったゆえ、ポリツィアーノのこの詩の持つ繊細優美な特質にどんなに深く心を動かされたであろうか、想像に難くない。

15世紀にはイタリアの各地で古代復興の気運が見られたという指摘ももちろんある。だが、たとえば建築史家マクレーンをして「古代や当代の皇帝の建築と同じくらいに古代ギリシアの神殿をも彷彿させる破風とフリーズを備えている」とまで言わしめたポッジョ・ア・カイアーノの《ヴィッラ・メーディチ》〔図4〕^(註36)が、まさしくフィレンツェの暗黙の専制君主であるロレンツォ・イル・マニーフィコの委嘱によって「宮廷建築家」ジュリアーノ・ダ・サンガッロその人の設計で建てられたのは、決して偶然ではない。

このように建築家サンガッロ、画家ボッティチェリ、そして詩人ポリツィアーノは、それぞれロレンツォ・イル・マニーフィコをいわば「君主」と戴く「宮廷建築家」、「宮廷画家」、そして「宮廷詩人」として位置づけられ、したがって、16世紀にメーディチ家のコージモ1世の庇護のもと、ジョルジョ・ヴァザーリ〔図5〕によって公的なアカデミアが創設された時代を先駆する、15世紀フィレンツェのいわば“プロト・アカデミズム”^(註37)の芸術家たちであった、と私は結論づけるのである。

その論拠として私は、ポリツィアーノの『スタンツェ』第1巻99 101節にうたわれた「キュプロス島のヴィーナスの宮殿の浮彫り」に表された主題のうち、15世紀には“プロト・アカデミズム”の画家ボッティチェリが《ヴィーナスの誕生》の主題を絵画化した〔図1〕、続く16世紀には古代復興の黄金時代を実現した“アカデミズム”の大画家ラッファエッロがまったく同様にこの詩に取材して、《ガラテア》〔図6〕の主題を絵画化したという、美術史的に見ても非常に重要で象徴的な事実を挙げて本論文を締め括りたい。

註

- 1) Aby Warburg, 'La "Nascita di Venere" e La "Primavera" di Sandro Botticelli: Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano', *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Traduzione di Emma Cantimori, Firenze, 1966, p. 5, n. 1. (Titolo originale dell'opera: 'Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling": Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance', *Gesammelte Schriften*, Hamburg/Leipzig, 1893)
- 2) Warman Welliver, "The Meaning and Purpose of Botticelli's *Court of Venus and Mars*

- and Venus ”; *The Art Quarterly*, vol. XXX , no. 4, 1970, p. 351.
- 3) Mirella Levi D'Ancona, *Due Quadri del Botticelli Eseguiti per Nascite in Casa Medici: Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze, 1992. **を参照。**
- 4) A. Gasparly, *Storia della letteratura italiana*, 1888, , p. 232. (Aby Warburg, *ibid.* **および** Hermann Ulmann, *Sandro Botticelli*, München, 1893, p.103. **による**) **ならびに** Aby Warburg, *op. cit.*, pp. 4ff.; Hermann Ulmann, *op. cit.*, pp. 102ff. **を参照。**
- 5) Herbert P. Horne, *Botticelli, Painter of Florence*, Princeton, 1980, pp. 149-50. (Originally published as *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, London, 1908)
- 6) Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, New York, 1989, pp. 159-60. **邦訳は、ロナルド・ライトボーン著/森田義之・小林もり子訳『ボッティチェリ』西村書店, 1996, p. 159.**
- 7) A. Gasparly **については本論文の註4)を参照。**
- 8) Jul. Meyer, *Die Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts*, Berlin, 1890, p. 50. (Aby Warburg, *op. cit.*, p. 4. **および** Hermann Ulmann, *ibid.*)
- 9) Aby Warburg, *op. cit.*, p. 9.
- 10) Raimond Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, vol. : The Renaissance Painters of Florence in the 15th Century: The Third Generation*, Hague, 1931, pp. 122-25.
- 11) Herbert P. Horne, *op. cit.*, p. 160.
- 12) Warman Welliver, *ibid.*; Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, pp. 53ff.
- 13) E. H. Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance* , London, 1972, pp. 72ff. (Originally published as “ Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle ”; *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. , 1945) **邦訳は、E. H. ゴンブリッチ著/大原まゆみ・鈴木杜幾子・遠山公一訳『シンボリック・イメージ』平凡社, 1991, p. 150以下.**
- 14) Arnolfo B. Ferruolo, “ Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra: Their Circle of Love* ”, *The Art Bulletin*, vol. XXX , no. 1, March 1955, pp. 17-25.
- 15) Warman Welliver, *op. cit.*, p. 349.
- 16) Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960, p.192.
- 17) **拙稿「ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》と古代石棺浮彫り」、『イタリア・ルネサンス美術論：プロト・ルネサンス美術からバロック美術へ』東京堂出版, 2000, pp. 87-98.**
- 18) Angelo Poliziano, *Poesie Italiane*, introduzione di Mario Luzi, testo, note, cronologia, bibliografia e antologia critica a cura di Saverio Orlando, Milano, 1976, pp. 33-106: ‘ Stanze de Messer Angelo Politiano^(ママ) cominciate per la giostra del magnifico Givliano^(ママ) di Piero de Medici ’, Libro I, stanze 99-101. **をテキストとして用いた。**
- 19) **ポリツィアーノの詩のこの部分の訳は、註17)のpp.89-90を加筆修正したものである。**
- 20) Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, p. 54.

- 21) 「ウラノスの去勢」を主題とした最も有名な作品は、おそらくヴァザーリのフレスコ画《サトゥルヌスによるウラノスの去勢》(フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオの「四大元素の間 Sala degli Elementi」)であろう。
- 22) シューメーカーによれば、このエングレーヴィングは、ラッファエロの下絵に基づきジュリオ・ロマーノとジョヴァンニ・フランチェスコ・ペンニが1516年7月20日に完成させたピッピエーナ枢機卿の小浴室(Stufetta ストゥフェッタ)のフレスコ画に基づき、その複製として制作されたものであり、マルカントーニオ・ライモンディの工房においてマルコ・デンテ・ダ・ラヴェンナが版刻したものである。Innis H. Shoemaker (Essays and Catalogue by) / Elizabeth Broun (Essays by), *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas, 1981, p. 184. しかし一方、ヴァッサリは版刻した銅版画家の名前としてサンテ・バルトリを挙げている。Filippo E. Vassalli, *La Nascita di Venere (Aphrodite Anadyomene)* Siena, 1908, p. 52.
- 23) アフロディテ誕生の経緯とヘシオドス『神統記』の記述については Geoffrey Grigson, *The Goddess of Love: The birth, triumph, death and return of Aphrodite*, London, 1976. 邦訳は、ジェフリー・グリグソン著/沓掛良彦・榎本武文訳『愛の女神：アフロディテの姿を追って』風の薔薇, 1991, p. 44.
- 24) Angelo Poliziano, a cura di Saverio Orlando, *op. cit.*, p. 76, n. 473.
- 25) Frank H. Sommer, " Poussin's ' Triumph of Neptune and Amphitrite ': A Re-Identification ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX , 1961, p. 326. フィラデルフィア美術館所蔵のニコラ・プッサンの一絵画作品について、ソマー、レヴィ、デンプシーがその神話的主题の解釈をめぐって激しい論争を繰り広げた以下の諸論文は「ヴィーナス(アフロディテ)の誕生」という主題に関しても非常に多くの示唆を与えてくれる。Frank H. Sommer, *op. cit.*, pp. 323-27.; Frank H. Sommer, " *Quaestiones disputatae: Poussin's Venus at Philadelphia* ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX , 1968, pp. 440-44.; Michael Levey, " Poussin's ' Neptune and Amphitrite ' at Philadelphia: a Re-Identification Rejected ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX , 1963, pp. 359-60.; Charles Dempsey, " Poussin's Marine Venus at Philadelphia: A Re-Identification Accepted ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XX , 1965, pp. 338-43.; Charles Dempsey, " The Textual Sources of Poussin's *Marine Venus* in Philadelphia ", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIX, 1966, pp. 438-42.
- 26) Piera Bocci Pacini, " Nota archeologica sulla nascita di Venere ", AA. VV., *Gli Uffizi: Studi e Ricerche. no.4: La Nascita di Venere e l'Annunciazione del Botticelli restaurate*, Firenze, 1987, p. 25.
- 27) Piera Bocci Pacini, *op. cit.*, pp. 19-20.
- 28) 16世紀に入り、フィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオの「四大元素の間」にヴァザーリが《火の寓意》としてヘファイストス(ウルカヌス)を描いたことは、こうしたギリシア的世界観を深く理解した顕著な具体例として捉えられる。
- 29) レヴィ・ダンコーナは本作品に関してウラノスの陰茎が帆立貝の左上の海中の暗い影として表されている(ただし修復後は見えなくなってしまった)と主張しているが、画

面からは読み取れない。Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, pp. 54-55. を参照。一方、「薔薇は赤くなって刺すからまさに淫欲そのものである」というポッカッチョの記述へのダンコーナの言及は興味深い。Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, p. 61.

- 30) Clive Staples Lewis, *Till We Have Faces: A Myth Retold*, London, 1956. [C. S. ルイス著 / 中村妙子訳『愛はあまりにも若く：プシュケーとその姉』みすず書房, 1976, p. 331] の「水に映った二つの影が・・・私とプシュケーと二人の、足先に足先を接した水鏡に映る姿が見えた。誰の姿であろうか、これは？ むろん二人のプシュケーの、一人は衣をまとい、一人は裸のプシュケーの。そうだ、二人のプシュケー、ともに想像を絶するほど美しい(美醜など、もはや問題ではないが) けれどもまったく同じとはいえぬ二人であった」(中村妙子訳) という部分は、ポリツィアーノの詩のこの部分からの強い影響を明らかに感じさせる。
- 31) この詩と絵画を比較考察した最初の詳細な研究は Aby Warburg, *op. cit.*, pp. 5ff. である。
- 32) 近年の研究では Mirella Levi D'Ancona, *op. cit.*, p. 54. があげられる。
- 33) ポッティチェッリ《ヴィーナスの誕生》とロレンツォ・イル・マニーフィコの詩集の関連性を最初に指摘したのはヴァールブルクである。Aby Warburg, *op. cit.*, p. 8, n. 1.
- 34) ロレンツォ・イル・マニーフィコは画家のなかでは特にポッティチェッリを寵愛した。このことはヴァザーリの次の記述からも明らかであろう。1550年版(初版)の通称『美術家列伝』でヴァザーリは「彼[ポッティチェッリ]はメーディチ家の邸宅においてロレンツォ・ヴェッキオ[ロレンツォ・イル・マニーフィコ]のために多くの仕事をした」(筆者訳)と述べている。Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, 1967-87, vol. : Testo, p. 513. また、1568年版(改訂版)において彼はこの記述に加え、伝記の冒頭において「マニーフィコ・ロレンツォ・ヴェッキオ・デ・メーディチの時代は、才能ある人々にとってはまさに黄金時代であったが、その時代にアレッシンドロ、通称サンドロ・ディ・ポッティチェッロ(ポッティチェッリ)がまだ華々しく活躍していた」(筆者訳)と記している。Giorgio Vasari, *op. cit.*, pp. 511, 513. なお、1568年版には邦訳がある。ヴァザーリ/平川祐弘・小谷年司・田中英道訳『ルネサンス画人伝』白水社, 1982, pp. 119-20.
- 35) ロレンツォ・イル・マニーフィコの祖父コージモ・デ・メーディチは建築家ミケロツォを庇護し、フィレンツェのパラッツォ・メーディチの設計、ならびにカレッジやカフェアッジョーロのヴィッラ・メーディチの改修にあたらせた。一方ロレンツォ・イル・マニーフィコの代になると、ロレンツォ自身は建築家ジュリアーノ・ダ・サンガッロを重用し、ポッジョ・ア・カイアーノのメーディチ家のヴィッラの設計などを委嘱した。彼がいかにサンガッロを特別に庇護していたかについて、アリック・マクレーンはプラートのサンタ・マリア・デッレ・カールチェリ聖堂の設計競技でのエピソードをこう伝えており、たいへん興味深い。「・・・しかし、この設計競技で優勝した地元の建築家は、自分の設計した建物を建てることが結局できなかった。その理由はフィレンツェのメーディチ家の力がここまで及んでいたからである。同家はブルネッレスキの後期作品やミケロツォの多くの作品のパトロンであった。ロレンツォ・デ・メーディチは設

計競技の設計図の質に異論を唱えたか、もしくは単に自分の大のお気に入りの建築家ジュリアーノ・ダ・サンガッロの最大の利益を探していたのであろう。つまり彼に即座にその委嘱を認めたのである」(筆者訳)。Alick Mclean, “Renaissance Architecture in Florence and Central Italy”, AA.VV., *The Art of the Italian Renaissance : Architecture / Sculpture / Painting / Drawing*, Köln, 1995, pp.112-13.

36) Alick Mclean, *op. cit.*, p. 128.

37) “プロト・アカデミズム”は筆者の造語で、初出は註17)の前掲拙稿、p. 88. を参照。この新名称は「16世紀に本格化するアカデミズムに先立つ15世紀のアカデミズム」を提唱する。国家権力の後盾をもつ世界最初の公的な美術アカデミーは、フィレンツェのメーディチ家のコージモ1世の文化的事業の一環として創設された。つまり、1563年創設のアカデーミア・フィオレンティーナ・デッレ・アルティ・エ・デル・ディセーニョがそれであり、初代会長はジョルジョ・ヴァザーリであった。これに関しては、以下を参照。拙稿「英国の画家フレデリック・レイトンとイタリア・ルネサンス・アカデミズムの系譜：《流浪のダンテ》*Dante in Exile* に関する考察と新解釈」、『ワセダ・レビュー』(WASEDA REVIEW) 第36号, 1999, pp. 76-100. および、Accademia delle arti del disegno, *Accademia delle arti del disegno, Nuovo statuto, Annuario 1981-1982, CDXIX dalla fondazione*, Firenze, 1982.

[付記]

本論文の一部は、イタリア言語文化研究会第58回例会(於 早稲田大学、2000年2月5日)において、筆者が発表した「W. Welliver以降の『ポッティチェリ《ヴィーナスの誕生》の研究史』についての研究」を加筆修正したものである。

発表に際しましては、早稲田大学教授の菅田茂昭先生と東京音楽大学の小林勝先生に大変お世話になりました。記して、深く感謝申し上げます。

また、東京芸術大学大学院において、筆者を本研究に導いて下さった、東京芸術大学名誉教授の佐々木英也先生、同じく東京芸術大学名誉教授の 茂先生に深く感謝申し上げます。

そして、常に筆者にあたたかいご教示をいただいた、フィレンツェにお住まいでいらした、ナポリ東洋大学の故 Luigi Polese Remaggi 先生の学恩に対しまして慎んで深く感謝申し上げます。